

# De Cervantes a Quevedo: testamento y muerte de don Quijote<sup>1</sup>

Adrián J. Sáez  
Spanisch-Portugiesisch-Lateinamerikanische Abteilung  
Romanisches Seminar  
Universität Münster  
Bispinghof 3A  
48143 Münster, Alemania  
saezgarc@uni-muenster.de

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 16, 2012, pp. 239-258]

Dentro de la poesía burlesca de Quevedo se encuentra el romance «Testamento de don Quijote», que reelabora algunos episodios de la novela de Cervantes. Es una hábil muestra de reescritura, importante fenómeno bien estudiado por Fernández Mosquera<sup>2</sup>, que constituye un claro homenaje, pero el rico ejercicio realizado por Quevedo es más que un mero tributo, como se verá.

Este poema se suma a la corriente de lectura cómica del *Quijote*, predominante en la época frente a la trágica posterior que comienza en torno al Romanticismo, según se desprende de las mascaradas y representaciones festivas con don Quijote por protagonista, o de la comedia burlesca de Calderón titulada *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote*, hoy perdida<sup>3</sup>. También Quevedo presenta a este personaje de naturaleza paródica en el retrato burlesco de las divinidades paganas al comienzo de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (pp. 75-76), donde ridiculiza a Marte como «don Quijote de las deidades», vulgar viñadero armado con un chuzo. En la *Sátira contra Francisco Morovelli de la Puebla*, se utiliza comparativamente como emblema de la locura y figura risible, erigida en arma degradante contra un personaje real,

1. Este trabajo se encuadra dentro del grupo de investigación *Recreaciones Quijotescas y Cervantinas* (RQC) del GRISO de la Universidad de Navarra, coordinado por Carlos Mata Induráin. Ha sido redactado durante una estancia de docencia e investigación en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, gracias a la concesión del «Certraud und Reinhard Horstmann Stipendiumpreis» para el año académico 2011 / 2012.

2. Ver Fernández Mosquera, 2005; 2010; García Valdés, 2006, si bien aquí se trata de la adaptación burlesca de una parte de la obra de Cervantes.

3. Ver Close, 2007. Imprescindibles para el cambio romántico son Close, 2005; Rivero Iglesias, 2011. Sobre las mascaradas ver López Estrada, 1982; Lobato, 1994; Arellano, 2005. Para la comedia calderoniana ver Arellano, 2010, pp. 50-52. No he podido consultar la tesis de Quilter, 1962.

enemigo de Quevedo, al que califica «de tantos desatinos don Quijote» (v. 8), entre otras lindezas.

### EL FINAL DEL *Quijote*

Ciertamente, don Quijote no puede existir cuerdo: Alonso Quijano es incapaz de continuar sus lances y debe morir, pues el interés novelístico decaería. En cuanto relato de aventuras y según la estructura global de la novela, el regreso a la aldea supone la vuelta al aburrimiento y a la reducción de horizontes que precisamente dan lugar a sus locas andanzas, con el gusto derivado de los lectores. Sin embargo, la conclusión del *Quijote* no se construye *ex nihilo*, sino a partir de múltiples elementos: la continuación apócrifa de Avellaneda que condiciona la respuesta cervantina; la parodia de los libros de caballerías, género en el que sólo Tirante muere cristianamente; y las *ars bene moriendi* que se ocupaban de la experiencia espiritual y los pasos que debía seguir el moribundo<sup>4</sup>.

Ante esta síntesis de materiales que actúa en el final de la segunda parte del *Quijote*, Quevedo opera un cambio capital: el protagonista muere, pero no cuerdo sabiéndose Alonso Quijano, sino todavía investido con el hábito de caballero errante. Quevedo se mantiene dentro del código de la poesía burlesca, para el cual un loco es protagonista pertinente<sup>5</sup>.

### DATOS, CRONOLOGÍA Y ESTRUCTURA

Este romance es el número 57 de la musa *Talía* de *El Parnaso español* (1648) editado por González de Salas (pp. 563-564)<sup>6</sup>. Tuvo que componerse a partir de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, esto es, en 1615 o finales de 1614, cuando debió de ser conocido por Quevedo durante alguno de sus viajes a España mientras servía al duque de Osuna en Italia<sup>7</sup>.

En general sólo ha sido blanco de análisis parciales (Arranz Lago, Pérez Cuenca, Rey Hazas, Rutherford) o de acercamientos un tanto descaminados: Iffland aprecia recónditas referencias ideológicas y sexuales, pero carecen de apoyo textual<sup>8</sup>. El marco genérico y el contexto son capitales para la hermenéutica, pues activan o anulan determinados significados. Por eso, hay que ser cuidadoso al buscar implicaciones políticas y sociales en un romance burlesco, atento al *delectare* y de intención eminentemente chistosa. No siempre en textos de burlas se

4. Trato sobre ello en Sáez, 2012, con bibliografía específica. Sobre la parodia caballescica, Sánchez, 1981, p. 36, califica el romance quevediano como «Parodia de una parodia [...]»; o, mejor dicho, la caricatura de una parodia».

5. Arellano, 2006, p. 29.

6. Cito por la edición de Arellano y Schwartz, 1998, núm. 272.

7. Jauralde, 1999, p. 395, piensa que pudo leer la segunda parte a su regreso definitivo en 1619.

8. Arranz Lago, 2008; Pérez Cuenca, 2006; Rey Hazas, 2008; Rutherford, 2008; Iffland, 1994, respectivamente. En adelante, no señalo las referencias concretas de estos estudios.

pueden buscar las veras: hay formas poemáticas jocoserias en las que pueden aparecer, pero el texto de este romance no permite esta lectura, según advierte Arellano y se intentará demostrar<sup>9</sup>.

El título tiene ya su importancia, porque marca la modificación de papeles desde el paratexto. No se centra en Alonso Quijano, tal como acaece en *Quijote*, II, 74: aunque este capítulo se titule «De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte», Alonso Quijano recupera el juicio, se confiesa, testa (aunque se dice que ya tiene hecho su testamento en I, 20) y muere, si bien el narrador hace caso omiso del nuevo nombre. Quevedo renuncia a la alternancia entre cordura y locura («un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos», II, 18), y suprime el viaje final hacia la razón antes de morir. Para Quevedo, Alonso Quijano sólo forma parte del pasado del caballero y no permite que haya una *retractatio* como en la novela original. No creo, como opina Arranz Lago, que Quevedo «escribe, quizá el final que a Cervantes le hubiera gustado escribir [...] si a su antihéroe no se le hubieran atrevido los Avellanedas de turno». La lección final sobre los libros de caballerías quedaría anulada o disminuida, hay que recordar las artes de bien morir, etc., aunque es cierto que la recreación quevediana coincide en la solución con la pionera continuación de Avellaneda.

La estructura del romance puede dividirse en cuatro secciones principales, con otras divisiones menores: 1) introducción (vv. 1-8); 2) el testamento propiamente dicho (vv. 9-84); 3) la réplica de Sancho (vv. 85-104); 4) respuesta final y muerte de don Quijote (vv. 105-120).

#### ENTRE CORDURA Y LOCURA: LA MUERTE DE DON QUIJOTE

Los primeros versos describen el lamentable estado de don Quijote al final de sus aventuras:

De un molimiento de güesos  
a puros palos y piedras,  
don Quijote de la Mancha  
yace doliente y sin fuerzas,  
tendido sobre un pavés,  
cubierto con su rodela,  
sacando como tortuga  
de entre conchas la cabeza (vv. 1-8).

9. Arellano, 1995, pp. 141-145. La interpretación de Iffland se apoya en una posible datación anterior, tras la lectura de la primera parte, pero parece obvio que los elementos principales del romance (la muerte de don Quijote, su testamento y la permanencia en la locura) responden al final del *Quijote* de 1615, si bien es cierto que los episodios referidos corresponden a la primera entrega. Por lo demás, el romance de Quevedo no supone para Cervantes ninguna necesidad de respuesta, según cree Iffland en su esfuerzo por buscar una dimensión en el poema que no creo que tenga. Misma fecha en Sánchez, 1981, p. 20. Rutherford, 2008, pp. 90-91, dice que se escribió entre 1605 y 1615, para cumplir con la anunciada muerte del caballero en la primera parte.

El caballero se presenta golpeado (nótese la aliteración del v. 2) y derrotado, y su declinar acontece en un ridículo lecho compuesto de pertrechos bélicos, parodia de un lugar sacralizado para una buena muerte. En el hipotexto, tras la derrota sufrida a manos del Caballero de la Blanca Luna en las playas de Barcelona (II, 64), don Quijote verdaderamente regresa dolorido y apenado a su aldea. Debe reposar en la cama, enfermo de melancolía o «ya por la disposición del cielo», viniéndole al poco una calentura (II, 74). El estado del caballero, sin embargo, parece guardar una relación más directa con el final de la primera parte, donde tras ser golpeado por los disciplinantes queda como muerto: «no bullía pie ni mano», y Sancho se lamenta: «¡Oh flor de la caballería, que con solo un garrotazo acabaste la carrera de tus tan bien gastados años!» (I, 52).

La segunda cuarteta evoca el supuesto ataque a la ínsula Barataria (II, 53) en el que Sancho es obligado a luchar atado entre dos paveses, «como galápago, encerrado y cubierto con sus conchas», y después castigado de forma cruel, por lo que tuvo que protegerse «metiendo la cabeza». Quevedo aplica la cómica situación ahora a don Quijote, animalizado como nueva tortuga burlesca que, en vez de dictar su testamento en una cama decente, yace sobre un pavés («escudo largo que cubre casi todo el cuerpo», *Aut.*) dado su estatuto de guerrero, pero tan sólo tapado por una rodela, protección de menor tamaño destinada a proteger «el pecho al que pelea con la espada» (*Aut.*)<sup>10</sup>. Es un ejemplo de semejanza por proporción (Gracián, *Agudeza*, IV, pp. 146-154) basada en una analogía visual que contribuye a la ridiculización del personaje. En su lectura política, Iffland piensa que este desplazamiento de la imagen asocia la caída del gobierno de Barataria con don Quijote en lugar de con Sancho. Según mantiene, Quevedo debía apreciar las raíces carnalescas del personaje y consideraba que era su proyecto el que debía fracasar al final.

La segunda secuencia del romance comprende el testamento y la primera estrofa que introduce las palabras del propio hidalgo (vv. 9-84):

Con voz roída y chillando,  
viendo el escribano cerca,  
así, por falta de dientes,  
habló con él entre muelas (vv. 9-12).

10. También en el *Buscón* emplea esta imagen cuando Pablos se protege de los ataques de los estudiantes en Alcalá: «me acomodé entre dos colchones y sólo tenía media cabeza fuera, que parecía tortuga» (I, 5, p. 90). Cabo Aseguinolaza, 2009, p. 236, aprecia que el intertexto sería válido sólo si se apunta a una datación más tardía de la novela quevedesca de lo que suele ser habitual, pero la imagen es anterior al uso cervantino y faltan las concordancias léxicas («pavés», «conchas», «galápago» o «tortuga») que mantiene el *Quijote* con el romance.

La parodia prosigue con la voz ridícula, gastada y desgana. Además de por su vejez que lo aproxima a la muerte («Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años», I, 1; su sobrina lo ve «viejo», «enfermo» y «por la edad agobiado», II, 6), Crosby anota que «a fuerza de muchas palizas, a don Quijote le quedaban muy pocos dientes». Igualmente, los versos 11-12 juegan con la frase hecha «hablar entre dientes», desautomatizada y modificada por Quevedo, según una técnica bien analizada por Arellano<sup>11</sup>: se trata de una ruptura del cliché en segundo grado de expresividad en que se modifica la fórmula usual por cambio de orden, adición o sustitución de componentes. Así pues, si «hablar entre dientes» significa ‘hablar cerrado y bajo’ (Correas) o ‘de forma confusa y sin formar bien las palabras’ (*Aut.*), Quevedo altera la metáfora en «habló entre muelas» y la aplica al nivel literal, sin olvidar que la falta (general o parcial) de dentadura es habitual dentro de la anatomía grotesca en la caricatura quevediana.

En presencia del escribano comienza a dictar sus últimas voluntades:

«Escribid, buen caballero,  
que Dios en quietud mantenga,  
el testamento que fago  
por voluntad postrimera.  
Y en lo de “su entero juicio”,  
que ponéis a usanza vuesa,  
basta poner “decentado”,  
cuando entero no le tenga» (vv. 13-20).

El testamento es un paradigma compositivo dentro del corpus poético quevediano<sup>12</sup>: se trata de una adaptación risible y paródica de un documento legal, con una serie de normas y fórmulas fijas. Posee un esquema más o menos estable, pero según José Febrero (*Librería de escribanos*, 1789, p. 38)<sup>13</sup>, la disposición de las partes no afecta a su validez. El poema se construye, pues, sobre tal libertad formularia y el esquema del paradigma parcialmente enlazado con el género de disparates<sup>14</sup>. Desde el comienzo, don Quijote imita la fabla medieval, rasgo presente en el original cervantino. Capital es la advertencia que don Quijote hace al escribano para que modifique la redacción habitual, indicando la capacidad mental del testador: en lugar de «su entero juicio» ha de escribir «decentado», arcaísmo en tiempos de Quevedo (Schwartz y Arellano) que viene a ser ‘gastado’. Frente a la presentación caricaturesca y lúdica del personaje, aquí es donde verdaderamente empieza a mostrarse el cambio principal: el caballero no recupera la cordura en su lecho de muerte, sino que persiste en su locura. La validez del

11. Arellano, 1997, especialmente pp. 24-26; también 2003, pp. 190-195, 313-318.

12. Arellano, 2003, pp. 222-223.

13. Modernizo según criterios del Criso.

14. Ver Perinán, 1979; Arellano, 2010.

testamento, pues, queda negada o disminuida porque incumple una de «aquellas circunstancias cristianas que se requieren» (II, 74): el requisito de «cabal juicio» era indispensable para la realización y la validez del testamento en el Antiguo Régimen, cláusula también presente en los tratados de bien morir (ver, por ejemplo, Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte*, 1537, II, 10, p. 130). El final absoluto (en oposición al fin sin final del *Quijote* de 1605) es libremente alterado hasta la hipérbole por Quevedo en su principal constituyente. Volveré sobre ello más adelante.

En palabras de Perinán<sup>15</sup>, el esquema paradigmático del testamento burlesco «se basa en la adaptación del formulismo legal rastroero de las *mandas*, con su inmovilidad repetitoria y anafórica (“*Item mando*”) como pretexto para la inclusión de una mezcla confusa de objetos que alegar con aperturas continuas hacia lo grotesco». Esta es la parte básica del testamento que se centra en el disparate de la hipérbole numérica, «consistente en exagerar programáticamente el número de los objetos testados», expresados con diversos juegos ingeniosos. Primero atiende a las disposiciones sobre sus restos mortales:

«A la tierra mando el cuerpo,  
coma mi cuerpo la tierra,  
que según está de flaco  
hay para un bocado apenas.  
En la vaina de mi espada  
mando que llevado sea  
mi cuerpo, que es ataúd  
capaz para su flaqueza» (vv. 21-28).

El motivo de la cesión *post mortem* de las partes del cuerpo suele situarse al final del testamento burlesco<sup>16</sup>, de modo que la elección de Quevedo por comenzar así el romance puede considerarse una muestra más de sus innovaciones sobre estructuras y modelos pretéritos, o bien puede creerse más ceñido al modelo testamentario serio, donde las cláusulas sobre el enterramiento, algunas muy detalladas, eran sección incluida en el cuerpo del documento (ver Venegas, *Agonía*, VI, 7, pp. 230-233).

La flaqueza del empobrecido hidalgo se presenta ya en el comienzo del *Quijote*: «Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro», etc. (I, 1). Ahora Quevedo emplea este rasgo físico para continuar con la ridiculización del personaje: no podrá alimentar la tierra y, cosificado, quiere ser enterrado con la vaina de su espada por hábito mortuario. Parodia así la tradición del momento que atendía a la última vestimenta y enfatiza la desintegración de la figura humana, recurso favorito de la caricatura. Así, el verso «coma mi cuerpo la tierra» (en quiasmo con el anterior) se entiende dentro del contexto cómico del poema, que dota

15. Perinán, 1979, pp. 62-63.

16. Perinán, 1979, p. 64.

de significado a una sentencia habitual (ver Venegas, *Agonía*, x, p. 82). Iffland considera que esta «auto-profanación cómica [...] tiene sus raíces ideológicas: amén de estar muerto, por supuesto, un don Quijote insertado en una vaina es un don Quijote completamente, inmovilizado, cautivo en una especie de “camisa de fuerza”», en relación con la peligrosidad que provocaba su movilidad. Mas por muy sugerente que sea este comentario, no es oportuno porque no se justifica en el texto. Prosigue don Quijote:

«Que embalsamado me lleven  
a reposar a la iglesia,  
y que sobre mi sepulcro  
escriban esto en la piedra:  
“Aquí yace don Quijote,  
el que en provincias diversas  
los tuertos vengó y los bizcos,  
a puro vivir a ciegas”» (vv. 29-36).

Quevedo establece un juego por figura etimológica con la obsesión de don Quijote por los bálsamos milagrosos (vocablo ausente), deseo que puede vincularse con el uso habitual entre los gentiles (Venegas, *Agonía*, vi, 7, p. 231). Igualmente, dispone el epitafio burlesco con el que desea ser sepultado, escrito por Sansón en el *Quijote* (II, 15) en respuesta a la composición de monsiur de Japelín en el apócrifo (15, pp. 428-429). Este paradigma es, a decir de Arellano<sup>17</sup>, «uno de los más aptos para la sátira y su frecuencia no es de extrañar». Se inscribe dentro de la afición aurisecular a los epitafios poéticos, que presentan siempre la misma estructura. Aquí se suprime la solicitud de compasión u oración al caminante que pasa cerca de la tumba, debido a su brevedad y al género en el que se enmarca, donde la misericordia (y otras funciones habituales) se sustituye por la burla y la chanza.

Don Quijote quiere ser recordado como el caballero que recorrió «provincias diversas» (Castilla, Aragón y Cataluña), «reparador de tuertos y agravios»<sup>18</sup>. La voz «tuertos» es una dilogía que juega con los significados de ‘agravio, sinrazón, injusticia’ y ‘sin un ojo, con la vista torcida’. Este segundo sentido se vincula con «los bizcos» (‘que mira atravesado’). Las ediciones manejadas no comentan el verso 36, «a puro vivir a ciegas», salvo Crosby, quien aprecia un recuerdo de «cómo recobró don Quijote el

17. Arellano, 2003, pp. 220-222; cita en p. 222.

18. En los poemas preliminares, Solisdán escribe: «tuertos desfaciendo habéis andado» (v. 6). Al comienzo de su primera salida «no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pensamiento [...] según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar» (I, 2). Después, dice ante los duques: «Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos» (II, 32). Quevedo parece recordar estas expresiones en el romance núm. 7 de la musa *Erato*, «A María de Córdoba, farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis», v. 17: «la que deshace los tuertos» (en Quevedo, *Obra poética*, vol. 1, núm. 427).

juicio al fin de la novela, y desmintió y abominó de sus aventuras caballerescas». Ciertamente, «vivir a ciegas» se refiere a la locura caballeresca de don Quijote, pero no llega hasta su reconversión en Alonso Quijano. Más claro es el literal, 'perdida la capacidad de la vista', que ingeniosamente enlaza con un chiste tradicional sobre tuertos y bizcos<sup>19</sup>.

Continúan las mandas destinadas a sus herederos, Sancho en primer término:

A Sancho mando las islas  
que gané con tanta guerra,  
con que si no queda rico  
aislado a lo menos queda (vv. 37-40).

El fiel escudero es premiado con la ínsula que gobernó durante un breve lapso de tiempo (*Quijote*, II, 45-53). Persiste en la recompensa que promete a Sancho durante gran parte de la novela (recuérdense las disputas sobre el sueldo del escudero) y confiesa que si con tal merced no queda rico, en un juego por derivación, «aislado a lo menos queda». Ahora bien, tales terrenos no los ha ganado jamás y menos todavía combatiendo, aunque se lo imagine, y mal puede donarlos. Quevedo remite al auténtico testamento del hidalgo, donde, además de la recompensa en dinero, expresa su deseo de premiarle como había prometido, si estuviese en su mano: «si, como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se lo diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece» (II, 74). Nuevamente Iffland aprecia esta agudeza desde el prisma ideológico y cree que expresa un intento de apartar e inmovilizar a Sancho (como luego a Rocinante) para que no pueda contagiar sus deseos de ascenso social. Reitero que tal apreciación carece de apoyos textuales. Si el *Quijote* se juzga como una obra que mostraba un deseo de medro social, este debe entenderse cómicamente. No se olvida tampoco de su cabalgadura:

Item, al buen Rocinante  
dejo los prados y selvas  
que crió el Señor de el cielo  
para alimentar las bestias;  
mándole mala ventura  
y mala vejez con ella,

19. Las burlas sobre estas deformidades son frecuentes en el Siglo de Oro. Sólo un par de ejemplos: «Los bizcos son tuertos en duda, que no se sabe de qué ojos lo son»; «En viendo un tuerto, puedes juzgar por esta ciencia que le falta un ojo» (Quevedo, *Libro de todas las cosas*, en *Prosa festiva completa*, pp. 428 y 454), etc. Similar en el *Quijote* apócrifo, cuando al preguntar don Quijote si la gente de la venta le ha hecho algún tuerto, dice Sancho: «ninguno desta casa me ha hecho tuerto, que, como vuesa merced ve, los dos ojos me tengo sanos y buenos que saqué del vientre de mi madre» (4, p. 269).



y duelos en qué pensar  
en vez de piensos y yerba (vv. 41-48).

Como bien explican Schwartz y Arellano, dejar «los prados y selvas» es igual a nada, pues no le pertenecen a él, sino a Dios. Por tanto, la lectura de Blecua y Crosby de los versos 42-44 como un inciso o aparte es innecesaria. Además de esto, don Quijote manda «mala ventura» a Rocinante, que según Correas es expresión hecha que se dirige «Al que va desenfrenado y al que faltó amparo». Los «duelos» son otra voz disémica: «dolor, lástima, aflicción o sentimiento», «trabajos y calamidades» (*Aut.*), para que piense en ello, con la acepción de ‘reflexionar’ pero también de «echar de comer a los animales» (*Aut.*). Esto es, el pobre Rocinante tendrá que contentarse con el aire, pues de su herencia no podrá alimentarse. A esto se suma una referencia a los «duelos y quebrantos» que se ha creído constituyente básico de la dieta de Alonso Quijano cuando es un recurso irónico dentro de la descripción de sus magros y habituales alimentos, según estudia Navarro Durán<sup>20</sup>. Así pues, al igual que su amo habrá de conformarse con este (supuesto) manjar en su sentido de ‘penas y desalientos’.

Las dos siguientes cuartetas dejan encomendada la venganza de los golpes recibidos durante sus correrías:

Mando que al moro encantado  
que me maltrató en la venta,  
los puñetes que me dio  
al momento se le vuelvan.  
Mando a los mozos de mulas  
volver las coces soberbias  
que me dieron, por descargo  
de espaldas y de conciencia (vv. 49-56).

Recuerda el maltrato sufrido en los episodios de Maritornes y el arriero (I, 16-17), y de los mercaderes toledanos (I, 4). Ambos casos se deben a la fabulosa imaginación del caballero, quien sale en defensa de su amada Dulcinea, y, por ende inciden en su carácter paródico. En el primero, el arriero que esperaba a la establera golpea a don Quijote al verle hablando con ella, celoso e incapaz de entender sus palabras; en el otro, don Quijote quiere que unos mercaderes confiesen la suprema belleza de Dulcinea, pero al decir uno que así haría aunque fuese «tuerta de un ojo» y del otro le manase «bermellón y piedra azufre», don Quijote se encoleriza ante la blasfemia y carga contra él, pero cae de Rocinante. Entonces, un acemilero (no varios) «que no debía de ser muy bienintencionado», rompió en pedazos la lanza de don Quijote y le golpeó sin que cesase «la tempestad de palos» hasta que «los acabó de deshacer sobre el miserable caído»: parodia del «romper lanzas» de

20. Navarro Durán, 2010.

los caballeros que supone una grave ofensa para el hidalgo, pues es golpeado con palos y por un vulgar mozo de mulas, de ínfima condición social. Al final de sus días, don Quijote deja encomendado el pago de estas cuentas «por descargo», voz que significa «satisfacción de las obligaciones de justicia y desembarazo de las que gravan la conciencia» (*Aut.*), aquí válidas para su maltrecho cuerpo.

Acaba esta secuencia del testamento con un cómico juego de palabras:

De los palos que me han dado,  
a mi linda Dulcinea,  
para que gaste el invierno  
mando cien cargas de leña (vv. 57-60).

La dilogía se establece entre el significado recto de «palos», ‘pieza de madera’, y el metafórico de ‘golpe que se da con un palo’. De nuevo, él ha recibido golpes y no haces de leña que puedan usarse como combustible, por lo que en rigor no deja nada a Dulcinea. Es otra cláusula que tras el tejido verbal esconde el vacío. Acto seguido se centra en sus armas (vv. 61-72):

Mi espada mando a una escarpia,  
pero desnuda la tenga,  
sin que a vestirla otro alguno  
si no es el orín, se atreva (vv. 61-64).

La espada de don Quijote, al contrario de lo que ocurría con las armas de los caballeros y héroes famosos, no podrá ser esgrimida por ningún otro. Por ejemplo, Carlos V recibió la espada de Carlomagno durante su coronación, cuando juró respetar y defender al papa y a la Iglesia<sup>21</sup>. Continuando la parodia, se prohíbe esta costumbre y se prescribe que únicamente pueda quedar arrinconada para que la recubra el orín. Encarga que cuelguen su acero de una «escarpia», ‘especie de clavo acodillado para colgar cosas’, como Cide Hamete con su pluma al final de la novela. Iffland malinterpreta estos versos desde las ideas freudianas y considera que «sigue la tendencia hacia la “desmasculinización” de don Quijote» debido a «las connotaciones fálicas de la espada», que pueden aparecer en otros textos, pero no en este.

Supone una vuelta a los orígenes de los útiles bélicos de don Quijote, en relación con los inicios de su locura: «lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas del orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón» (I, 1). Crosby apunta que la idea «de que nadie debe

21. Así lo refiere Pero Mexía en su *Relación de las Comunidades de Castilla* (h. 1550), XI, 390a: «Recibe esta espada, con la cual ejercites justicia y equidad, y destruyas la iniquidad y defiendas y ampires la Iglesia, y a los falsos cristianos oprimas y castigues» (en Rossel, 1946).

atreverse a tocar las armas de un caballero valiente, se encuentra en el *Orlando furioso* de Ariosto», autor citado por Cervantes. Ahora bien, en esta ocasión no se debe a una prohibición debido a la valentía del caballero, sino a una ridiculización de la tradición caballeresca ya comentada. Asimismo, es una degradación cómica que Cervantes emplea también en el entremés *La guarda cuidadosa*: el sotasacristán Pasillas sale armado «con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa» (p. 120), presto para luchar con el soldado que custodia a Cristina. También la lanza ha de renunciar a volver al campo de batalla:

Mi lanza mando a una escoba  
para que puedan con ella  
echar arañas de el techo  
cual si de san Jorge fuera (vv. 65-68).

Pero su destino no es regresar a su ubicación original, el «astillero» (I, 1. 'percha o estante para sostener las armas'), sino luchar en domésticos combates contra arácnidos. Es, como señalan los editores, alusión a la frase coloquial «san Jorge mata la araña», invocada en tales lides y usada «contra medrosos y para poco, que para nonada piden milagros y grandes favores» (Correas). La degradación persiste, en suma, porque la lanza no es únicamente relevada de sus funciones bélicas, sino por su nueva función: defender a los cobardes de las arañas. Además, se rebaja porque se asocia con un utensilio doméstico típicamente femenino, pero no porque al ser símbolo de hombría conlleve «graves implicaciones con respecto a su dueño» (Iffland).

Peto, gola y espaldar,  
manopla y media visera,  
lo vínculo en Quijotico,  
mayorazgo de mi hacienda (vv. 69-72).

Las piezas de la armadura («peto», «gola», «espaldar», «manopla» y la ridícula «media visera» o celada de cartones que, «encajada con el morrión hacía una apariencia de celada entera», I, 1) que cubrían distintas partes del cuerpo las vincula (término jurídico que significa «sujetar u gravar los bienes a vínculo, para perpetuarlos en alguna familia», *Aut.*) a Quijotico, su hijo, inexistente en la novela y ahora creado por obra y arte de Quevedo, motivo costumbrista habitual dentro de la parodia áurea de personajes literarios<sup>22</sup>. Tal vez puede considerarse una nueva concesión a las sagas heroicas en las que los caballeros andantes ven continuadas sus hazañas en su descendencia, o eco del «sobrinito» que cuida su hacienda en la continuación de Avellaneda (7, p. 308). El *nomen*, construido ya sobre el cómico derivado de «gigote» ('carne asa-

22. Ver ejemplos en Arellano, 1995, p. 143. Para Rutherford, 2008, p. 87, insinúa una relación con Dulcinea menos casta de lo proclamado.

da, picada y acompañada de salsas frías o calientes<sup>3</sup>; ver el parlamento de Micomicona en *Quijote*, I, 30: «un caballero andante [...] el cual se había de llamar, [...] don Azote o don Gigote»), se le añade un diminutivo, muy frecuente en la agudeza nominal. Posiblemente tenga razón Crosby al apreciar una parodia que enlaza con los hijos de Sancho, llamados Sanchico y Sanchica (II, 5), aunque el escudero, a imitación de la dueña Dolorida, también juega con el nombre de su señor mediante un superlativo burlesco: «El Panza está aquí [...] y el don Quijotísimo asimismo» (II, 38). Tampoco esta vez Iffland justifica su lectura al ver que la descendencia de don Quijote contraviene los anteriores «motivos de impotencia y flaqueza», desmitifica al personaje al mostrar su «debilidad humana», y su herencia refleja el «arribismo que Quevedo detecta en el personaje cervantino, ya que fundar un mayorazgo se asociaba claramente con las pretensiones sociales», porque Quijano es hidalgo, aunque empobrecido, y su primogénito recibirá escasos bienes.

En los versos que siguen invierte las disposiciones habituales y las orienta hacia sus persistentes fantasías caballerescas:

Y lo demás de los bienes  
que en este mundo se quedan,  
lo dejo para obras pías  
de rescate de princesas.  
Mando que en lugar de misas,  
justas, batallas y guerras  
me digan, pues saben todos  
que son mis misas aquestas (vv. 73-80).

Era costumbre coetánea ceder una parte de los bienes para alguna obra pía ('piadosa'), repetida en las artes de bien morir (Venegas, *Agonía*, II, 11, pp. 130, 131; II, 12, p. 132, etc.). En la novela de Cervantes, Alonso Quijano establece que su herencia se destine a obras pías sólo si su sobrina incumple su prohibición de casarse con un hombre que conozca los libros de caballerías. Aquí, don Quijote, en vez de emplear algunos de sus bienes mundanos («que en este mundo se quedan») para ganar beneficios divinos, quiere que se destinen para salvar princesas, empresa habitual de los caballeros. En la misma estela, renuncia a las misas que, en relación directa con el estatuto social y económico del demandante, se solicitaban al testar y se solían rezar por el alma de los difuntos, pues prefiere las «justas, batallas y guerras». Arellano y Schwartz señalan el juego de Quevedo con la frase hecha «Esas sean sus misas, esas son sus misas», cuyo sentido y origen Correas explica: «Cuando son buenas obras, y buenas cosas y santas, se escogen para sí como por misas. Nace esta manera de decir de las obras pías y limosnas que se hacen, que se tienen por santas y buenas, como lo es mandar misas en los testamentos». Por tanto, don Quijote escoge como sus misas las hazañas bélicas que él mismo persiguió, dentro de su ideal caballeresco.

Por último, nombra sus albaceas:

Dejo por testamentarios  
a don Belianís de Grecia,  
al Caballero de el Febo,  
a Esplandián el de las *Xergas* (vv. 81-84).

Rasgo propio de la locura que no le abandona, quienes han de velar por el cumplimiento de sus últimas voluntades han de ser tres personajes literarios, protagonistas de novelas de caballerías. Se adapta a la recomendación de Venegas de que los cabezaleros no sean más de tres (II, 16, p. 135). No parece ocioso la elección de estos personajes, una tríada de los más conocidos descendientes de Amadís de Gaula, aunque podría explicarse sólo por pertenecer a la nómina de caballeros andantes. Sin embargo, Belianís de Grecia y el Caballero del Febo pueden haberse elegido al ser los ficticios autores de sendos sonetos preliminares a la primera parte. Por su parte, la presencia de Esplandián, podría deberse a su excelencia, pues según predice Urganda superará las aventuras de su padre Amadís, (Montalvo, *Amadís*, IV, 133, p. 1763); otra opción verosímil es el notable parentesco existente entre las *Sergas* (o *Xergas*, sin cursiva en todos los editores) y el *Quijote* en tanto única novela anterior que presenta una crítica explícita de sus modelos y el juego del autor con los distintos planos de realidad y ficción<sup>23</sup>.

Una vez termina de hablar don Quijote, es turno de Sancho Panza:

Allí fabló Sancho Panza,  
bien oiréis lo que dijera,  
con tono duro y de espacio,  
y la voz de cuatro suelas:  
«No es razón, buen señor mío,  
que cuando vais a dar cuenta  
al Señor que vos crió  
digáis sandeces tan fieras.  
Sancho es, señor, quien vos fabla,  
que está a vuesa cabecera  
llorando a cántaros, triste,  
un turbión de lluvia y piedra» (vv. 85-96).

Este personaje tampoco se libra de pasar por el tamiz cómico y degradante de Quevedo. La parodia también comienza por la voz: «de cuatro suelas» es primero «Modo adverbial que vale fuerte, sólido y con firmeza» (*Aut.*), pero además se emplea para motejar de «tonto de cuatro suelas», alusión a la simpleza del escudero. Le recomienda que abandone sus ilusiones, cuando en la novela no quería que renunciase al proyecto de una nueva Arcadia y trata de suavizar su derrota para levantarle el ánimo:

23. Ver Lida de Malkiel, 1955.

Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (II, 74).

El bachiller Sansón Carrasco secunda este parlamento, pero «ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño»<sup>24</sup>. La intervención de Sancho se caracteriza por sus buenos deseos hacia don Quijote, ante cuya actitud se entristece. Si Venegas anima al lloro templado nacido de la caridad (VI, 6, p. 228), antes de que don Quijote teste la cercanía de su muerte llama a las lágrimas: «Estas nuevas dieron un terrible empujón a los ojos preñados de ama, sobrina y de Sancho Panza, su buen escudero, de tal manera, que los hizo reventar las lágrimas de los ojos y mil profundos suspiros del pecho» (II, 74)<sup>25</sup>. Sin embargo, en un poema burlesco el llanto se convierte en objeto de risa: Quevedo retoma otra frase hecha, «llover a cántaros» (Correas: «Llueve a más y mejor») y la desautomatiza para aplicarla metafóricamente al llanto de Sancho, en conjunción con «turbión», «el golpe de agua que ha caído muy recio, y lleva tras sí tierra y arena, y por esta razón va turbio» (*Cov.*). Se crea así una imagen degradada del personaje, quien aconseja a don Quijote:

«Dejad por testamentarios  
al cura que vos confiesa,  
al regidor Per Antón  
y al cabrero Gil Panzueca.  
Y dejaos de Esplandiones,  
pues tanta inquietud nos cuestan,  
y llamad a un religioso  
que os ayude en esta brega» (vv. 97-104).

Recomienda que sean, además del confesor, dos de sus vecinos (suplico, pues en la novela son el cura y el bachiller), de nombre cómico, quienes cuiden de cumplir su testamento y que, sin acordarse de caballeros, se procure el necesario alivio espiritual para que le ayude en la «brega», en su última lucha contra la muerte. Responde el moribundo:

24. Al comienzo del capítulo Sansón le había dicho «que se animase y levantase para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una égloga, que mal año para cuantas Sanazaro había compuesto, y que ya tenía comprados de su dinero dos famosos perros para guardar el ganado, el uno llamado Barcino y el otro Butrón» (II, 74).

25. Tras la muerte, el narrador no incluye los nuevos «llantos de Sancho, sobrina y ama de don Quijote»; poco antes, irónicamente Cervantes suaviza este dolor y la vida sigue: «Andaba la casa alborotada, pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templea en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto» (II, 74).

«Bien dices –le respondió  
don Quijote con voz tierna–,  
ve a la Peña Pobre y dile  
a Beltenebros que venga» (vv. 105-108).

Aunque en principio parece que don Quijote accede, le ordena que vaya en busca de Beltenebros, sobrenombre que tomó Amadís de Gaula durante su penitencia en la isla de la Peña Pobre al ser rechazado por Oriana, modelo que don Quijote trata de seguir en su retiro en Sierra Morena (I, 25).

En esto la Extremaunción  
asomó ya por la puerta,  
pero él, que vio al sacerdote  
con sobrepelliz y vela,  
dijo que era el sabio propio  
de el encanto de Niquea,  
y levantó el buen hidalgo  
por hablarle la cabeza (vv. 109-116).

Acude el sacerdote para administrarle la extremaunción, sacramento que se presenta personificado<sup>26</sup>. Don Quijote, que sigue estando loco, confunde al religioso con la bruja Zirfea, quien encantó a la heroína Niquea en el *Amadís de Gaula*. Puede relacionarse con el episodio del *Quijote* de Avellaneda en el que don Quijote cree que mosén Valentín es el sabio Lirgando (7, pp. 307 y ss.), cronista del *Espejo de príncipes y caballeros* (varias partes a partir de 1555) de Diego Ortúñez de Calahorra. Asentado en su mundo imaginario, cree vivir en el ficticio mundo caballeresco y se dispone a hablar con ella, pero no puede:

Mas viendo que ya le faltan  
juicio, vida, vista y lengua,  
el escribano se fue  
y el cura se salió afuera (vv. 117-120).

No consigue articular palabra, ya débil y moribundo. En este final algo abrupto, se retira el escribano con el testamento redactado (aunque inválido), mientras el cura se aleja sin que don Quijote haya podido recibir los sacramentos.

Antes de fallecer era precisa la administración de los sacramentos de la confesión, la eucaristía y extremaunción, aunque en el poema Quevedo se centra en el último de ellos. En su tratado, Venegas, llega a recomendar «que mucha razón es que se llame primero el médico espiritual que el del cuerpo» (II, 17 p. 135), tan grave era no recibir los auxilios

26. Esta figura también es rechazada por una alcahueta construida sobre el molde de Celestina en unas redondillas: «No quiso la Extremaunción / por no arder en la otra vida / en figura torcida, / sino en forma de tizón» (*Obra poética*, vol. 3, núm. 809, vv. 29-32).

oportunos antes de morir. Además, don Quijote muere aparentemente en soledad, aunque no se dice que Sancho se haya apartado de su lecho. Es, en cualquier caso, un nuevo cambio frente al original cervantino, donde Alonso Quijano descansa rodeado por Sancho, su sobrina, el ama, el cura, Sansón y el escribano. La muerte solitaria no se contempla en los textos preparatorios, que convienen en que ha de alejarse a la familia de allí, mientras los amigos ayudan en tan decisivo trance. Dice Venegas: «es gran crueldad dejar los amigos que padezcan solo en la muerte al que los extraños en mediano peligro se convidarían a socorrer en la vida» (*Agonía*, II, 19 p. 137; ver anónimo, *Arte de bien morir*, XI, pp. 118-119). El orden también varía, pues Cervantes presenta primero la confesión y luego el testamento. En el *Quijote*, Cervantes se cuida de guardar su contenido, fiel al sigilo sacramental: «Hizo salir la gente el cura, y quedose solo y confesole» (II, 74). Su paso a la otra vida es modélico:

En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallose el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió (II, 74).

Para Iffland, este final construido por Cervantes simboliza la reinserción social de don Quijote, mientras Quevedo lo deja morir sin haberse reconciliado con el Estado ni con la Iglesia, y —dice— pertinaz en su actitud herética, cambio que mostraría un «proyecto ideológico sumamente distinto del cervantino, *cualquiera* que éste haya sido» al que se intentaría responder; y, por otro derrotero, implicaría un ataque («una patada última») a Cervantes.

Don Quijote no recibe los sacramentos según se recomienda en los *ars bene moriendi*, pero esto no conlleva su condenación, como piensa Rey Hazas. La administración de los auxilios sacramentales no se relaciona con el destino del alma. El trasfondo que explica el pasaje se encuentra en la doctrina católica sobre la muerte<sup>27</sup>: desde el siglo XII, en el rito latino se prescribe que no se pueden administrar determinados sacramentos a quienes no puedan responder de sus actos, como los amentes y los niños. Santo Tomás examina estas cuestiones en la *Suma Teológica*: el alimento eucarístico, por un lado, no han de recibirlo aquellos que no tengan uso de razón porque no pueden mostrar devoción ni hacer examen de sí mismos, pero por otra parte se encuentra el deber de administrar tal sacramento de piedad. Responde: a los faltos de razón desde el nacimiento nunca se les ha de dar; pero quienes se vieron privados de lucidez durante su vida, si en el pasado «dieron muestras

27. Lo apunta Arellano, 1995, p. 144. Más información relativa al final del *Quijote* en Sáez, 2012.



de devoción hacia el sacramento, se les ha de administrar en el artículo de muerte, a no ser que se presuma peligro de vómito o expectoración» (3, q. 80, a. 9). Lo mismo ocurre con la extremaunción, que de ningún modo debe conferirse a los furiosos y amentes, a quienes falta la necesaria devoción, salvo si disfrutan «de algunos intervalos de lucidez» y pudiesen hacerse cargo del sacramento (3, q. 32, a. 3). Es decir, solo ha de administrarse a quienes pueden recibirla con fruto y don Quijote es inhábil para ello.

A su vez, las disquisiciones sobre la condena o salvación de don Quijote no son oportunas, ya que se trata de una escena cotidiana caricaturizada por Quevedo. Este final es totalmente neutral, no tiene significación ideológica o teológica porque describe las prácticas habituales con los locos.

Es la culminación de las alteraciones quevedianas sobre el final del *Quijote*, realizadas desde una óptica definida: don Quijote mantiene su locura caballeresca y no desciende de sus ideales en el último momento, en consonancia con la recepción coetánea. El final definitivo, con doble candado, del *Quijote* era impopular en el siglo xvii, como prueba el mayor aprecio que sus contemporáneos mostraron hacia la primera parte que a la segunda, según se refleja en el desigual número de ediciones correspondientes y en los testimonios sobre su recepción<sup>28</sup>. Recupera el juicio antes de morir a resultas de un desencanto progresivo en la segunda parte, y cada vez vive más en un mundo ficticio creado por otros personajes (no por él) del cual duda; igualmente, responde a la crítica de los finales usuales en los libros de caballerías; acepta los pasos preparatorios a la muerte en buena ley católica; y Cervantes, escarmentado por el apócrifo de Avellaneda, quiere evitar que su personaje vuelva a surcar los caminos de La Mancha. Ante esto, Quevedo se rebela como lector y resucita brevemente a don Quijote por obra y arte de su ingenio, para operar un cambio crucial que permite que la ficción no cese y que el hidalgo cumpla su propósito: «caballero andante he de morir» (II, 1).

La reacción del lector también varía: si en la última escena del *Quijote* puede llegar a sentir compasión por el hidalgo «puesto ya el pie en el estribo / con las ansias de la muerte», con el dolor añadido del final de sus aventuras cuya redacción sólo compete a Cide Hamete, el poema de Quevedo, muy al contrario, mueve a risa.

## CODA

Dentro de las recreaciones quijotescas habidas en el siglo xvii, el romance «Testamento de don Quijote» de Quevedo puede explorarse como documento y como monumento: primero, ofrece valioso testimonio de la lectura y la recepción contemporáneas del *Quijote*, libro cómico que deleitaba al público con las aventuras y desvaríos del loco

28. Ver Chevalier, 1981.

protagonista, y cuya naturaleza paródica es amplificada por Quevedo, sin que al final haya un viraje hacia acordes más trágicos; y segundo, es una aguda muestra del ingenio creador de Quevedo, capaz de elaborar un logrado poema paródico a partir de una célebre base literaria, varios de cuyos motivos son alterados o invertidos, con la significativa persistencia en la locura a la cabeza. Igualmente, este «deliramento» (según diría Venegas, *Agonía*, II, 10, p. 130) no deja de ser un homenaje en clave cómica a don Quijote, feliz creación del ingenio de Cervantes. Y, en fin, es una interesante muestra del ejercicio literario de la reescritura que tanto practicaba Quevedo y que, en este caso, se suma tempranamente a las muchas continuaciones quijotescas que pueblan la literatura universal de ayer y hoy.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Arte de bien morir y breve confesionario*, ed. F. Gago Jover, Palma de Mallorca, Olañeta, 1999.
- Arellano, I., «Quevedo: lectura e interpretación (Hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 133-160.
- Arellano, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 15-38.
- Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003<sup>29</sup>. []
- Arellano, I., *Mascaradas quijotescas*, Pamplona, CRISO, 2005. [Pliegos volanderos del CRISO, 8.]
- Arellano, I., «Don Pablos y don Quijote vuelven a casa», en *Il ritorno a casa*, ed. R. Jiménez Cataño, Roma, Università della Santa Croce, 2006, pp. 13-31.
- Arellano, I., «Los disparates de Calderón», en *Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, ed. A. Cassol y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 37-66.
- Arranz Lago, D. F., «Quevedo y la deconstrucción del *Quijote*, con otros desmontajes», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 35-46.
- Cabo Aseguinolaza, F., «El *Buscón* a la luz de los *Quijotes*», *La Perinola*, 13, 2009, pp. 229-248.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005.
- Cervantes, M. de, *Entremeses*, ed. A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 2006.
- Chevalier, M., «Don Quichotte et son public», en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 1981, pp. 119-123.
- Close, A. J., *La interpretación romántica del «Quijote»*, trad. G. G. Djembé, Barcelona, Crítica, 2005.
- Close, A. J., *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. L. Iglesias Pedronzo y C. Conde Solares, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

29. Reedición de su tesis doctoral: Pamplona, Eunsa, 1984.

- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital R. Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006. [Cov.]
- Crosby, J. O. (ed.), F. de Quevedo, *Poesía varia*, Madrid Cátedra, 2003, 13.<sup>a</sup> ed. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols. [Aut.]
- Febrero, J., *Librería de escribanos e instrucción jurídico teórico práctica de principiantes*, ed. facsímil, Madrid, Consejo General de Notariado, 1991, vol. 1.
- Fernández de Avellaneda, A., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Fernández Mosquera, S., *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Fernández Mosquera, S., «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El Siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso internacional GRISO / Ermitage, San Petersburgo)*, ed. I. Arellano y S. Bagnó, Pamplona, Eunsa, 2010, pp. 23-37.
- García Valdés, C. C., «Reescrituras quevedianas: de *Doctrina moral* a *La cuna y la sepultura*», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 105-121.
- Gracián, B., *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 2010<sup>2</sup>.
- Iffland, J., «Don Francisco, don Miguel y don Quijote: un personaje en busca de testamento», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 65-84.
- Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999<sup>2</sup>.
- Lida de Malkiel, M.<sup>a</sup> R., «Dos huellas del *Esplandíán* en el *Quijote* y el *Persiles*», *Romance Philology*, 9.2, 1955, pp. 156-162.
- Lobato, M.<sup>a</sup> L., «El *Quijote* en las mascaradas populares del siglo XVII», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, vol. 2, pp. 577-604.
- López Estrada, F., «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro. La Edad Media como asunto festivo (El caso del *Quijote*)», *Bulletin Hispanique*, 84, 1982, pp. 291-327.
- Navarro Durán, R., «Sobre los “duelos y quebrantos” del *Quijote*», en *Crítica, poética y ecdótica del «Quijote»*, ed. J. G. Maestro y E. Urbina, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, 2010, pp. 117-131.
- Pérez Cuenca, I., «Cervantes y Quevedo», en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el «Quijote»*, Madrid, Eneida, 2006, pp. 187-211.
- Periñán, B., *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.
- Quevedo, F. de, *Historia de la vida del buscón*, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 2007<sup>30</sup>.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, 3 vols.
- Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2007<sup>2</sup>.
- Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. L. Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.
- Quilter, D. E., *The Image of the «Quijote» in the Seventeenth Century*, Illinois, University of Illinois, 1962 (tesis doctoral inédita).
- Rey Hazas, A., «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 210-

230.

Rivero Iglesias, M.<sup>a</sup> C., *La recepción e interpretación del «Quijote» en la Alemania del siglo XVIII*, Argamasilla del Alba, Ayuntamiento de Argamasilla del Alba, 2011.

Rodríguez de Montalvo, G., *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2001<sup>4</sup>, 2 vols.

Rossel, C. (ed.), *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, Atlas, 1946, vol. 1.

Rutherford, J., «“Testamento de don Quijote” (1606-14?)», en *The Spanish Ballad in the Golden Age. Essays for David Pattison*, ed. N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth y C. Thompson, London, Tamesis, 2008, pp. 79-91.

Sáez, A. J., «De muerte y locura: tres acotaciones sobre el final del *Quijote*», en *La locura en la literatura cervantina*, ed. J. G. Maestro y E. Urbina, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 8, 2012, pp. 105-122.

Sánchez, A., *Cervantes y Quevedo: dos genios divergentes del mundo hispánico*, Madrid, Instituto Nacional de Enseñanza Media «Cervantes», 1981.

Tomás de Aquino, Santo, *Suma Teológica*, dir. ed. bilingüe T. Urdanoz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957, vols. 13-14.

Venegas, A. de, *Agonía del tránsito de la muerte: con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos*, en *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly Baillière, 1911, NBAE, vol. 16.